



caimancuadernosdecine

Ofrece a los lectores que se suscriban por un año la oportunidad de adquirir la revista a un precio especial y, de regalo, una película. Consultar la oferta de cada mes en:

www.caimanediciones.es



Caimán Ediciones S.L.

C/ Soria, 9. 4º piso. 28005 Madrid (España)

Tel.: 91 468 58 35

SUSCRIPCIÓN ANUAL
11 NÚMEROS DE CAIMÁN CUADERNOS DE CINE

45€

LO MEJOR DE ALAIN ROBBE-GRILLET

Distribuidora: Cameo

Zona: 2, PAL, Francia

Contenido: caja con cuatro discos: 1964-1974. Color y B/N.

DVD 1: La inmortal (*L'immortelle*, 1964); Trans-Europ-Express (*Trans-Europ-Express*, 1967).

DVD 2: El hombre que miente (*L'homme qui ment*, 1968); El edén y después (*L'éden et après*, 1970).

DVD 3: N. tomó los dados (*N. a pris les dés*, 1971); Deslizamientos progresivos del placer (*Glissements progressifs du plaisir*, 1974).

DVD 4: Entrevistas con el director. Versión original francés, sin subtítulos.

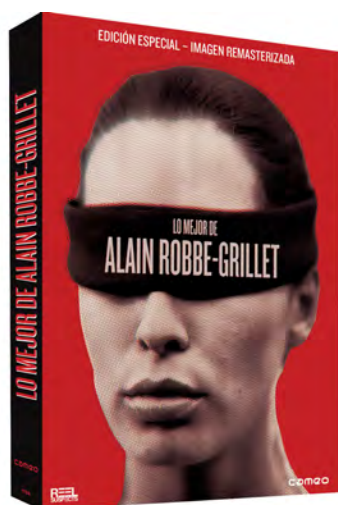
Formato de imagen: varios.

Audio: V.O francés estéreo.

Subtítulos: castellano

Precio: 24,55 €

<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41>



Nacido el 18 de agosto de 1922 y muerto el 18 de febrero de 2008, Alain Robbe-Grillet fue una de las excepciones del cine francés a partir de los años sesenta. Como escritor era más conocido que verdaderamente leído. Sus novelas *La doble muerte del profesor Dupont* (*Les gommes*, 1953), *El mirón* (*Le voyeur*, 1955), *La celosía* (*La jalou-*

sie, 1957), entre otras, o el ensayo *Por una nueva novela* (*Pour un nouveau roman*, 1963) eran pasto sobre todo de minorías. Y como cineasta era muy respetado en tanto que guionista de una de las películas más míticas de la década: *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, película que supuso el exitoso producto del encuentro de un cineasta a la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico y un escritor que por entonces encabezaba un movimiento renovador de la narrativa novelesca llamado *nouveau roman*. En los años sucesivos, ya como autor de sus propias películas, la crítica siempre lo recibió de manera desigual, más desconcertada que entusiasta; en el mejor de los casos nunca superó lo que los franceses llaman *succès d'estime*, lo cual ya indica que siempre fue un cineasta para unos pocos.

Años más tarde, Gilles Deleuze nos lo recordó en su famoso y poco leído libro sobre cine en dos tomos: *La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*. En efecto, en *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, el filósofo más cinéfilo de su generación escribió: «Esta segunda especie de imagen-tiempo la encontramos en Robbe-Grillet, en una especie de agustinismo. En este autor nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable» (Barcelona, Paidós Comunicación. 1987, p. 139). Acierta Deleuze al adscribir el cine de Robbe-Grillet a una suerte de agustinismo y adscribirlo a su idea de la imagen-tiempo, es decir, a esa imagen con la que a su juicio brota del cine moderno y se rompe con la imagen-acción que caracteriza al llamado cine clásico. Deleuze lo califica, por lo demás, de agustinismo, porque sabido es que el obispo de Hipona escribió en sus *Confesiones*: «Habría que decir con más propiedad que hay tres tiempos: un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras» (Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 333). Se comprende

así que Deleuze hable de una suerte de agustinismo al hablar de sus películas. Una reflexión que nos permite comprender mejor el funcionamiento de las cinco que componen este cofre editado por *Cameo*, aunque lamentemos que no se hayan editado las pocas que faltan para completar su filmografía.

Curiosamente, antes de aceptar escribir el guión para Alain Resnais, Robbe-Grillet preparaba ya su primer largometraje, *L'immortelle* (1963), pero diferentes avatares de producción aplazaron su realización. En esta película, como en *El año pasado en Marienbad*, Robbe-Grillet exhibe su interés por la «simultaneidad de presentes» para formalizar sus películas. En este caso, la diégesis transcurre en Estambul. Un hombre (interpretado por el crítico y cineasta Jacques Doniol Valcroce) se fascina por una mujer que ha muerto en un accidente y quisiera comenzar una vida con ella. Pero la mujer se siente apremiada por motivos poco claros y desaparece. El hombre, no obstante, la busca, interroga a quienes pudieron verla y hablarle en alguna ocasión, y repite muchos de los paseos que hizo con ella. Acaba, por último, encontrando a un mercader de automóviles y le compra el coche accidentado. Lo conduce por la misma carretera que recorrió la mujer y, como ella, encuentra la muerte en accidente. Apenas sabremos nada, o casi, de la mujer. La ciudad, Estambul, se nos presenta casi despoblada y misteriosa. Pero no sabremos si la mujer murió en accidente o fue asesinada. Si es una mujer inocente o en realidad es una mujer fatal. Tampoco si el hombre llega a conocerla o simplemente la imagina. *L'immortelle*, se nos ofrece así como una sinfonía de imágenes, no carente de disonancias, que se cierra en espiral haciendo gala de radical modernidad, y que el espectador debe pensar.

Trans-Europ-Express, rodada cuatro años más tarde, es básicamente un ejercicio de metacine. El referente es aquí la película policial. Un productor de cine, un realizador (el propio Robbe-Grillet) y su secretaria (Catherine Robbe-

Grillet, su esposa en la realidad) viajan en un tren rumbo a Amberes. Y nada más encontrarse en el compartimento del tren proyectan hacer una película, titulada precisamente *Trans-Europ-Express*. El tema, el tráfico de drogas.

La película transcurre en una doble dimensión; a la vez que la vemos, es citada, o discutida entre quienes la están inventando: es, por lo tanto, puro metacine. Incluso su protagonista, Trintignant, es nombrado en la película como Elias y es citado por su nombre de actor. En su desarrollo no falta una forma peculiar de erotismo, inocente al tiempo que perverso, no en vano la joven que hace de prostituta (Marie France Pisier) acaba siendo asesinada por trabajar para la policía. La escasa emotividad que transmite el resultado final se debe al uso de *La Traviata* en la banda sonora. Si algo recusa radicalmente el cine de Robbe-Grillet es la empatía o cualquier índole de emoción que no proceda del juego formal. Al final, muere el protagonista con gesto teatral. Pero hay un segundo final, que protagonizan aquellos que empezaron a idear la película al iniciar su viaje a Amberes y que ahora, al llegar, ven en un periódico que se ha cometido un doble crimen: el asesinato de una prostituta y la muerte de un traficante de drogas muerto por su jefe. «Podría utilizarse si quieres hacer una película sobre Amberes», dice el productor. «No, no, las historias de la vida real son siempre aburridas», responde el director, es decir Robbe-Grillet, que lo encarna. Falta aún el cierre definitivo: los protagonistas (Jean-Louis Trintignant y Marie France Pisier), los dos muertos anteriormente, se encuentran en la estación, se besan y miran a cámara, no sin ironía.

Mucho más radical y armoniosa es *El hombre que miente* (*L'homme qui ment*, 1968). A mi juicio, una de las mejores películas de Robbe-Grillet. Evoca un poco el tema del traidor y el héroe de Borges, de la que parece una variante. Pero se nos ofrece como una película completamente original fuera de toda duda. Original en tanto que en ella el tiempo y el espacio son pura

paradoja. La acción transcurre durante la Segunda Guerra Mundial, en el ambiente de la Resistencia. Un hombre confiesa que quiere contarnos su historia y afirma llamarse Jean Robin, pero también dice que se llama Boris y que le llaman «El ucraniano». Llama la atención que este hombre vista el mismo traje siempre, aunque pasen los años. Llega a un pueblo donde conoce a tres mujeres. Entra en un bar donde todo el mundo evoca la figura de Jean Robin y le mira con suspicacia. Unos piensan que volverá y otros que no, pues está muerto. Su presencia en el bar tiene algo de anacrónico. Cuando se encuentra con las mujeres, le preguntan quién es, a lo que responde llamarse Boris Varissa y que viene de la parte de Jean. A la extrañeza que estas respuestas produce en el espectador se le añade la «simultaneidad de presentes» sin, por supuesto, explicitud alguna. Todos se conjugan sin diferenciarse, se desmienten, se sustituyen, se recrean.

En *El edén y después* (*L'eden et après*, 1970), Alain Robbe-Grillet hace explícito uno de los referentes primordiales que privilegia en su trabajo. Esta película, la primera que realiza en color, contiene una cita del famoso cuadro de Marcel Duchamp, inventor del arte moderno, *Desnudo bajando una escalera* (1912), lo cual hace del autor del cuadro el modelo artístico que ha seguido siempre en sus prácticas, sean estas literarias o cinematográficas. «¿Es una pintura?», le preguntaron a Duchamp en el momento de su creación. «No», respondió, «es la organización del espacio y el tiempo a través de la expresión abstracta del movimiento». ¿No es acaso esta una definición posible del cine de Robbe-Grillet? Nos parece que sí. Y en todo caso, Marcel Duchamp, mantuvo la tesis de que «el espectador es quien hace el cuadro». Ningún otro es el desafío que proponen al espectador las películas de Robbe-Grillet. Así que, en *El edén y después*, se invita al espectador a que haga su propia historia a partir de los elementos que se le proponen: un café llamado Edén, decorado a lo

Mondrian, donde se reúnen universitarios y dan rienda suelta a sus juegos y fantasías; la presencia de un forastero algo más mayor, que ha estado en un país africano y parece vigilarlos; la relación que mantiene con él una fascinada joven; el viaje quizá lisérgico, quizá no, que hacen a África en pos de un cuadro que parece la copia de una postal turística, pero que puede costar millones de dólares y por el cual muere más de uno; y la imprevista y misteriosa presencia de una joven que pareciera su hermana pero de la que nada se sabe.

Muchas de las imágenes de *El edén y después* sirven para componer una nueva narración: *N. tomó los dados* (*N a pris les dés*, 1971). Pero a diferencia de la anterior esta contiene alusiones algo más explícitas. Podría decirse que aquí Robbe-Grillet se permite la licencia de sugerir algunas indicaciones teóricas que orienten al espectador, permitiéndole una justificación de lo que contempla. Nos referimos sobre todo al principio y al final de la película. Ambos, comienzo y final, enmarcan una narración en la que se implican distintos presentes en los que se conjugan diferentes historias. Tiempo y juego son los dos conceptos-clave de la misma.

Tiempo y juego constituyen también la idea-fuerza en *Deslizamientos progresivos del placer* (*Glissements progressifs du plaisir*, 1973). El sistema de signos de esta película ofrece algunos elementos fácilmente reconocibles: se ha cometido un crimen, el de Nora, del que se acusa a la joven Alice, (Anicee Alvina); hay un juez (Michael Lonsdale); un sacerdote (Jean Martin), o «pastor de la iglesia unificada», como él mismo se denomina, y que interviene sobre todo en la tercera parte; no falta tampoco un policía (Jean-Louis Trintignant), que hace las preguntas típicas y tópicas de cualquier interrogatorio. Preguntas tan genéricas como absurdas y a las que la joven sospechosa no responde más que: «Alguien ha venido»... «Alguien más que yo ha estado aquí». Y afirma algo novedoso: «Nora ha muerto».

Deslizamientos progresivos del placer se ofrece como una película policíaca, pero que se sustrae a todo procedimiento más o menos realista y verosímil para poner todo su énfasis en la «simultaneidad de presentes» y de espacios, hasta el punto de hacerlos inexplicables. Lo que se entiende comúnmente por argumento, o historia, deja de estar organizado convencionalmente para que cada cual busque su propia organización.

El espacio, a su vez, bien puede ser un apartamento del centro de una ciudad, un convento en el que se conservan estancias secretas que parecieran cámaras de tortura, o un colegio en el que están internadas algunas jovencitas. Un espacio plural, en suma.

Simultaneidad de tiempos y espacios, un acontecimiento criminal, diálogos sólo aparentemente realistas y muy sesgados hacia el absurdo, y no carentes de humor, son los ingredientes que se ofrecen al espectador a modo de mecano para que se entretenga en intentar montarlo.

Falta aún un ingrediente más, acaso el más importante, por lo recurrente que se nos presenta en todas las películas. Nos referimos al erotismo, ese elemento que tiene mucho de atrayente para el espectador pero resulta más decorativo que excitante. El cine de Robbe-Grillet pareciera que padece de la obsesión erótica, pero es más un juego seductor que otra cosa. Erotismo, pues, pero en absoluto excitante. Más bien gélido. A Robbe-Grillet, por lo demás, le gustaba aparecer en sus películas, no solo como actor, sino en breves, casi fugaces, apariciones o cameos, como diríamos hoy. Aquí lo hace como transeúnte de la calle en la que la joven se exhibe como prostituta y exhibiendo los zapatos azules vistos en más de una ocasión.

Hacia la mitad cronológica de la película aparece el abogado David, interpretado por Olga Georges-Picot y que la joven confunde con Nora

por su extraordinario parecido. Semejanzas, repeticiones, sustituciones, simulacros, son palabras que bien podrían servir para mencionar algunos de los procedimientos utilizados en la puesta en forma de la película.

Al final la abogada David morirá como murió Nora. Al acompañar a la joven al apartamento para reconstruir el crimen de Nora, será asesinada por la joven. ¿Asesinada o no? El círculo pareciera cerrarse. Pero todavía no se cierra. Aparece el policía. Afirma que no hará falta reconstruir el crimen. La inocencia de la joven ha quedado demostrada. Se ha encontrado al *voyeur* asesino y ha confesado. Queda por resolver la duda: imaginación o realidad. A la vista del nuevo asesinato, hay que volver a empezar. Es el turno del espectador.

Las películas, en definitiva, concebidas como mecano para montar y desmontar. Un artefacto útil para un entretenimiento más activo que mistificador. Un cine heredero de esa modernidad en radical ruptura no solo con el cine de Hollywood sino también con toda dramaturgia. Un cine que se adscribe directa y explícitamente a la vanguardia, en abierta oposición a toda posibilidad, no ya de identificación, sino de pura y simple empatía. Del visionado de las películas de Robbe-Grillet puede obtenerse más goce, que placer. Pero el goce, ya se sabe, hay que trabajarlo. Nada de esto implica valoración alguna, de hecho no puede afirmarse que sean malas las películas, ni mucho menos. Pero exigen cierta curiosidad e interés por la vanguardia. No es extraño que de un tiempo acá se hayan convertido en objetos de museo. Claro que objetos de museo serán dentro de muy poco las películas de John Ford, aunque sin duda, estas se verán siempre con el placer que Robbe-Grillet quiso excluir de la relación del espectador con el cine.

Manuel Vidal Estévez